

Zum Schluß darf noch auf ein besonders reizvolles Rekonstruktionsproblem hingewiesen werden, das in dem Supplementband nicht angeschnitten wurde, auf das aber Hans Eppstein schon 1966 in seinen 'Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo' aufmerksam machte. Es handelt sich um die Flötensonate in A-dur BWV 1032. Eppstein legt überzeugend dar, daß dieses Werk höchstwahrscheinlich eine Bearbeitung von Bachs eigener Hand nach einem Konzert ist, das in C-dur stand, von dem man freilich bisher noch keine Spur entdeckt hat. Daß zumindest dem ersten Satz dieser Flötensonate wirklich ein Konzertsatz als Vorlage gedient haben muß, geht einwandfrei aus seiner Anlage hervor, die deutlich auf den Wechsel von Tutti und Soli abgestellt ist. Ich habe diese Sonate als Flötenkonzert in C-dur "rekonstruiert" (sie ist bei Hug in Zürich erschienen). Hierbei waren zwei wichtige Vorfragen zu klären. Die eine betrifft die Tonartenfolge. In der Flötensonate stehen die Ecksätze in A-dur, der langsame Mittelsatz aber sonderbarerweise in a-moll – eine ungewöhnliche und befremdliche Zusammenstellung. Es lag daher nahe, bei der Transposition der Ecksätze nach C-dur den Mittelsatz in a-moll stehen zu lassen und damit eine "normale" Tonartenfolge C-dur, a-moll, C-dur zu erreichen. – Als Zweites war zu klären, wie das bekannte "Loch" im ersten Satz sinnvoll auszufüllen sei, das dadurch entstand, daß etwa 46 Takte aus dem Autograph herausgeschnitten waren (das übrigens verschollen ist). Daß es etwa 46 Takte sein müssen, weiß man deshalb, weil der sparsame Bach den Anfang der Flötensonate auf die freigebliebenen drei unteren Systeme der Partitur seines Konzerts für zwei Cembali BWV 1062 geschrieben hatte, so daß man den Umfang der Verstümmelung ziemlich genau feststellen kann. Erhalten geblieben sind vom ersten Satz die ersten 62 Takte und die beiden Schlußtakete. Mancher hat sich darangemacht, die Lücke zu schließen. Alle Versuche stimmen inhaltlich in den ersten 15 Takten nach Takt 62 und den letzten 15 Takten rückwärts vom erhaltenen Schluß überein. Dazwischen bleibt dann aber immer noch ein Loch von 15 Takten. In der alten Peters-Ausgabe fehlen hier noch 13, in der Breitkopf-Ausgabe 3 und in der neuen Bärenreiter-Ausgabe 8 Takte. Meine eigenen Überlegungen gründeten sich auf die Tonartenfolge des Satzes: Ich stellte fest, daß außer dem Bereich der Tonika, der Oberdominant und der Tonika-Parallele nur noch die Subdominant-Parallele vertreten war, nicht aber die Subdominant selber. Als ich diese in das Loch einbaute, kam ich genau auf die insgesamt fehlenden 46 Takte.

Christian Martin Schmidt

ÜBER DIE KONZERTFORM IN SPÄTEN ORGELKOMPOSITIONEN J. S. BACHS

"Die große Form Bachs (habe ich) die 'Konzertform' Bachs genannt, dies mit Beziehung auf das 'Italienische Konzert' für Klavier und die 'Brandenburgischen Konzerte' für Orchester. Was ich da ausführte, finde ich jetzt wie damals wichtig und zutreffend, aber sehr unzulänglich. Denn Bachs großer Reichtum im Formgestalten ist mir seither noch vielmehr zu Bewußtsein gekommen, und ich halte heute dafür, daß er eine ganze Monographie erforderte."

Seit dem Jahre 1926, als August Halm (Einführung in die Musik, S. 39) diese Sätze schrieb, ist weder die Bedeutung der Konzertform als eine der ersten großen musikalischen Formen weithin ins Bewußtsein getreten, noch ist ihre immense Rolle im Oeuvre Bachs auch nur annähernd untersucht und bekannt gemacht. Das mag zum einen daran liegen, daß bei den Bach-Forschern das Interesse an der Form im allgemeinen gering ist. Zum anderen aber steht offenbar der Terminus "Konzertform" durch seine direkte Bezogenheit auf die Gattung, aus der die Form stammt, der Einsicht ihrer weit über diese Gattung hinausreichenden Bedeutung im Wege. Gerade die Tatsache, daß die Konzertform häufig in Klavier- und Orgelmusik, in Kammermusik, ja sogar in Vokalmusik sich entfaltet, kennzeichnet ihre Wichtigkeit im

Werke Bachs. Von den freien Orgelkompositionen der Leipziger Zeit folgt nahezu jeder zweite Satz der Konzertform.

Bei Konzertformsätzen Bachs für Tasteninstrumente fällt in erster Linie das Zurücktreten oder gar Verschwinden des klanglichen Kontrastes zwischen Tutti-Ritornellen und Solo-Episoden auf. Das ist nicht auf die instrumentalen Gegebenheiten zurückzuführen; klangliche Unterschiede zwischen den Formteilen könnten auf der Orgel leicht durch Manualwechsel erzielt werden. Doch Manualwechsel sind durch die Faktur des Tonsatzes erschwert, wenn nicht unmöglich gemacht. So käme wohl niemand auf den Gedanken, einen Satz der Triosonaten durch Manualwechsel klanglich zu gliedern. Für die großen Präludien dagegen dürfte die Frage strittig sein; vieles jedoch spricht – jedenfalls in den Präludien h-moll, c-moll und e-moll (BWV 544, 546 und 548) – gegen Manualwechsel, so die enge Verknüpfung, die fließenden Übergänge zwischen manchen Episoden und Ritornell, so auch die Tatsache, daß an manchen Stellen Wechsel technisch kaum zu realisieren sind. Eine wenn auch schwächere klangliche Differenzierung ist in diesen und im Präludium Es-dur (BWV 552) durch die spieltechnische Disposition des Tonsatzes gegeben: Das Gewicht des Pedals bleibt weitgehend den Ritornellen vorbehalten. Für den Triosatz der Sonaten jedoch entfällt auch dieses Mittel der klanglichen Unterscheidung.

Mit dem Klangkontrast tritt das Moment der Konzertform in den Hintergrund, das als Ausgangspunkt für ihr Entstehen gelten muß. Möglich aber war das nur, weil sich schon bei Vivaldi in Harmonik (a) und Thematik (b) andere das Ritornell bzw. die Episoden bestimmende Merkmale herausgebildet hatten, die die Form zu tragen vermochten.

(a) Für die Harmonik galt die Regel, daß das Ritornell nicht-modulierend eine Tonstufe befestigt, die Episoden dagegen zur Stufe des nächsten Ritornells modulieren. In diesem Punkt nivelliert Bach die Gegensätze. Zwar bestätigen die Ritornelle fast immer an ihrem Ende durch eine kräftige Kadenz eine Tonstufe, in ihrem Verlauf dagegen gleichen sie sich vielfach durch Ausweitung des harmonischen Ganges den Episoden an.

(b) Auf die Thematik also muß sich der Kontrast zwischen Ritornell und Episoden hauptsächlich stützen. So ist von den bei Vivaldi ausgebildeten drei Möglichkeiten der Episodengestalt relativ zum Ritornell – gleichthematisch, gegenthematisch, nicht-thematisch – nur mehr noch die gegenthematische Ausprägung wichtig. Auch die gelegentliche Übernahme von Motiven des Ritornells in Episoden führt nie zur gleichthematischen Anlage. Unthematische Spielfiguren sind selten; allein in der Fuge e-moll (BWV 548) bestimmen sie die Episoden. (In dieser Fuge aber kann auch auf den Themengegensatz verzichtet werden – der formkonstituierende Kontrast ist durch die Konfrontation vom Satz der strengen Fuge im Ritornell und dem der schnellen toccatenhaften Figuren in den Episoden garantiert, er ist verschoben auf die Ebene der Satztypen. Mehr noch als hier wird die Einheit des Bewegungstyps im Präludium Es-dur zugunsten der Kontrastierung von Ritornell und Episoden aufgegeben: Gegenübergestellt werden der Satz einer französischen Ouverture, ein von Echos eingeführter Fortspinnungssatz und eine Allegro-Fuge.)

Die formale Gliederung der Konzertformsätze beruht in der überwiegenden Mehrzahl der angesprochenen Kompositionen wie auch sonst bei Bach auf dem dreimaligen Wechsel Ritornell/Epilog mit abschließendem Ritornell. Geht man von der Disposition der Formteile (b) aus, so handelt es sich also um eine siebenteilige Form, zieht man die harmonische Disposition (a) bei, die mit den befestigten Stufen der Ritornelle gegeben ist, so ergibt sich eine vierteilige Form.

(a) Konkret ist die harmonische Disposition kaum auf ein Schema festzulegen. Zwischen Tonika des 1. und 4. Ritornells wird zwar im 2. Ritornell bei den Präludien die Dominante, bei den Triosonaten die Tonikaparallele bevorzugt, die harmonische Stufe des 3. Ritornells jedoch ist nicht allgemein bestimmt.

(b) Auch in seiner thematischen Fügung ist das 3. Ritornell gemessen an der des 1. am wenigsten festgelegt; es entfernt sich von diesem zumeist durch motivische Verarbeitung am weitesten; eine Wiederkehr des 1. im 3. Ritornell gibt es lediglich im 1. Satz der Sonate

c-moll (BWV 526). Das 2. Ritornell dagegen, das zwar auch nur in den Präludien h-moll und e-moll (BWV 544 und 548) das exponierte Ritornell weitgehend unverändert aufnimmt, steht diesem dennoch im allgemeinen näher. Das Schlußritornell bringt das 1. zumeist vollständig (BWV 526 I, 527 III, 530 I, 546 Pr, 548 F, 552 Pr), selten verkürzt (BWV 548 Pr), eine Variante davon (BWV 529 III) oder gar eine Verkürzung der Variante (BWV 544 Pr).

Eine Sonderstellung in der Disposition der Ritornelle nehmen die Präludien c-moll und Es-dur (BWV 546 und 552) ein – Jacques Handschin hat nicht zu Unrecht von Schematik gesprochen. Das exponierte Ritornell wird in zwei bzw. drei Teile zergliedert, die jeder für sich in der exponierten Reihenfolge, aber auf verschiedenen Tonstufen alle Ritornellstationen vor dem wieder vollständigen Schlußritornell übernehmen. Lediglich im Präludium Es-dur gibt es leichte Modifikationen.

Eine besonders bemerkenswerte Formanlage haben vier Sätze der Triosonaten (BWV 526 III, 527 I, 529 I, 530 III). Sie kombiniert die Dispositionen von Konzertform und von Da-Capo-Arie miteinander, die Dispositionen zweier Formen also, die schon in ihrem Formprinzip, in der Rolle des Ritornells und dessen formkonstituierendem Kontrast, zu gegenthematischen Formteilen verbunden sind.

Zentraler Ort für die Mehrdeutigkeit dieser Formanlage ist das Ritornell. Die Triosonaten sind weithin kontrapunktisch gefügt – das Ritornell ist also häufig der Exposition einer dreistimmigen Fuge gleich: Dux-Comes/Zwischenspiel/Dux mit Kadenz zur Tonika. Diese Bildung entspricht durchaus der normativen Disposition eines Konzertformritornells: zweiteiliger Vordersatz/Fortspinnung/kadenzierender Epilog. Diese Bildung aber entspricht in gleichem Maße der des I. Teils einer Da-Capo-Arie, wie er bei Bach gewöhnlich gefügt ist: A-Teil/Fortspinnung/A-Teil.

Gerät das Ritornell relativ lang, so liegt es zum einen nahe, die siebenteilige Konzertform zu kürzen; zum anderen ermöglicht es solche Länge, das Ritornell als I. Teil der Da-Capo-Arie aufzufassen. Noch deutlicher jedoch geht die Nähe zu dieser Form sowohl aus der gleichartigen Ausprägung der verbleibenden Episoden = B-Teile als auch daraus hervor, daß das Dauernverhältnis zwischen Anfangsritornell und dem Komplex aus Episode, Mittelritornell, Episode dem entspricht zwischen I. und II. Teil einer Da-Capo-Arie. Die Existenz des Mittelritornells jedoch kann nur von der Disposition der Konzertform abgeleitet werden.

Konzertform:	Ritornell	Episode	Rit.	Ep.	(Rit.	Ep.)	Ritornell
Da-Capo-Arie:	A Fsp. A	B		B			A Fsp. A
	I. Teil	II. Teil					III. Teil

Wenn August Halm in den anfangs angeführten Sätzen von den 'Brandenburgischen Konzerten' und vom 'Italienischen Konzert' spricht, so bezeichnet er damit die Extreme des breitgestreuten Vorkommens der Konzertform im Werke Bachs. Diese Feststellung zielt nun nicht nur auf den Aspekt der Entwicklungsgeschichte oder den der formbildenden Funktion des Klangkontrastes – die Übertragung der Konzertform auf Tasteninstrumente hat noch einen weiteren wesentlichen Aspekt: Indem auf das Alternieren zwischen Solisten und Tutti-Gruppe verzichtet wird, verzichtet die Form auf das Spannungsverhältnis zwischen Kollektiv und Individuum, dem Einzelnen allein tritt sie gegenüber. Die Form rückt damit in eine abstraktere Ebene – ihr wächst die Möglichkeit zu, ohne Rücksicht auf Gattungsgrenzen, ohne Rücksicht auf ihr Gegenüber musikalisch Sinn zu stiften.